

ZEITMASS UND WORTBETONUNG IN DEN FRÜHCHRISTLICHEN
HYMNEN IN LATEINISCHER SPRACHE

Unsere Untersuchungen erstrecken sich auf die formalen Merkmale der bis zum 5. Jahrhundert entstandenen christlichen Hymnen unter besonderer Berücksichtigung des ambrosianischen Verses, über den L. Gál-di schreibt, daß seine Herausbildung in die Zeit fällt, in der quantifizierende Versbau des klassischen Lateins begann, sich in einen akzentierenden Versbau umzuwandeln. Das hauptsächliche Kennzeichen der Form des 4. Jh. war im allgemeinen die auf die sechste Silbe fallende Betonung bzw. das Zusammentreffen von Zeitmaßiktus und Betonung in dieser Silbe, so wurde die Zeile 5 + 3 gegliedert.¹ Die Meinungen der Forscher über die Herausbildung des ambrosianischen Verses weichen sehr voneinander ab. Sie brachten ihn in Beziehung zu der lateinischen Dichtung der archaischen Epoche und auch zu den von Suetonius aufgezeichneten Versen, indem sie den Durchbruch der Wortbetonung als gemeinsam annehmen. Diese Theorien werden von W. Meyer widerlegt, der von einem mit dem Christentum zusammen auftretenden semitischen Einfluß spricht.² Maróthy will die Umgestaltung der aus dem Griechischen übernommenen Psalmenformen mit dem Einfluß der traditionellen und in der Umwandlung begriffenen Elemente der lateinischen Volksdichtung erklären.³ E. Norden führt die Entstehung der rhythmischen Dichtung auf die in den Predigten schon früher auftretende rhythmische Prosa zurück, in der neben der rhythmischen Gliederung auch das Homoioteleuton vorhanden war, gleichsam als Vorgänger des Reims.⁴

Die spätere Geschichte der Form ist besser geklärt. In der kirchlichen Liturgie blieben die ambrosianischen Hymnen bis heute in Gebrauch und wurden auch zur Grundlage der verschiedenen Typen der europäischen Achtsilber. Nach der Meinung von J. Horváth entstand selbst der ungarische halbierende Achtsilber unter dem Einfluß der christlichen Bildung.⁵ Wir versuchen jetzt, durch eine eingehende Untersuchung der formalen Elemente, einige Beiträge zur Geschichte dieser Gattung zu geben.

*Hymni autem ex graeco in latinum 'laudes' interpretantur.*⁶ In der lateinischen Literatur findet man solche schon vor dem Beginn von u. Ztr. Ihre Formen sind unterschiedlich. Catullus (34. *Dianae sumus in fide*)

und Horatius (*Carmen saeculare*) haben sie strophisch geschrieben; Ennius, Lucretius usw. in daktylischen Hexametern. In der letzteren Form entstanden auch viele christliche Hymnen. (Ausonius, Claudianus usw.) In rhythmischer Prosa geschriebene Gebetstexte mit heidnischem Inhalt finden wir bei Apuleius (Met. XI. 25.) an Isis gerichtet, bei Plinius Maior (Nat. hist. II. 154.) an die Erdmutter gerichtet.

Dem Christentum war eine Art von gesungener Dichtkunst von Anfang an eigen. Das ergibt sich eindeutig aus den erhaltenen Angaben. Den Paulus — Briefen (Col. 3,16; Eph. 5, 19.) und den Evangelien (Mk 14, 16; Mt 26, 30.) sind gleich drei Bezeichnungen zu entnehmen: *psalmis, hymnis, et canticis spiritualibus*. Wir erfahren nur soviel, daß — *docentes et commonentes vosmet ipsos* — sie gesungen haben. Aus einem an Trajanus geschriebenen Brief des Plinius Iunior (XCVI.) ergibt sich auch das Vorhandensein einer Art «Carmen» in den christlichen Gemeinden am Anfang des 2. Jahrhunderts. Aber diese waren aller Wahrscheinlichkeit nach Produkte der Literatur in griechischer Sprache.

Die lateinische Sakralsprache und die christliche Literatur bildeten sich vom 2. Jahrhundert an in Nordafrika heraus. Hier lebte Tertullianus, der über das improvisierende (*de proprio ingenio*) Singen berichtet, ja selbst eine solche Form des Psalmodierens erwähnt, die später auch Augustinus verwendet hat. ... *in orando subiungere in orationibus Alleluja solent et hoc genus psalmos, quorum clausulis respondeant, qui simul sunt*.⁷ Diese Art des Singens verbot die Kirche, die sich inzwischen zu einer Organisation entwickelt hatte; die Synode von Laodikeia (360—381) gestattete nur den Gesang aus den Büchern des Alten und Neuen Testaments.⁸ Deshalb sind unsere Kenntnisse über die *psalmi idiotici* gering. Augustinus hat einen in lateinischer Sprache niedergeschrieben; er nennt ihn den Gesang der Priscillianisten, der mit Amen als Refrain auch in den apokryphen Acta Johannis vorkommt.⁹ Auch die Gesänge der Arianer wichen von den biblischen Texten ab: *Photius in Compendio Historiae Philostorgii recenset Arium, cum ab Ecclesia recessisset, cantica nautica, et molendinaria, ac viatoria conscripsisse, aliaque eiusmodi composuisse, quae certis modulationibus aptavit, prout unicuique cantico convenire existimabat: atque ita imperitorum animos suavitate cantus ad impietatem suam sensim abduxisse*.¹⁰ Die *suavitas cantus* bedeutete auch für Augustinus ein Gewissensproblem.¹¹

Als Quellen der frühchristlichen lateinischen Hymnen geben die Forscher folgende Gebiete an: die Psalmen und die ihnen verwandten psalmenartigen Hymnen, die Weiterführung der spätantiken Traditionen und — vom 4. Jahrhundert an — das Erscheinen der volkstümlichen Formen.¹² Wir wollen die Zusammenhänge zwischen den formalen Elementen der antiken Dichtung und der christlichen Hymnen untersuchen. Unwahrscheinlich erschien es in einer solchen Literatur, die auch in der Hymnendichtung Traditionen aufweisen kann, daß die neuen inhaltlichen Elemente zur Herausbildung einer gänzlich neuen Form führen, zumal unter den Verfassern der frühen Hymnen solche geschulte Persönlichkeiten wie Hilarius und Ambrosius sind. Und wenn auch in man-

chen Fällen das Metrum vermieden wird, so läßt sich doch von den frühen, vom Gesichtspunkt der Entwicklung bedeutenden Werken der christlichen lateinischen Hymnendichtung im allgemeinen sagen, daß sie nach dem Zeitmaß – Prinzip geschrieben sind. Innerhalb des Zeitmaßes aber besteht – wie wir sehen werden – ein recht komplizierter Zusammenhang zwischen der Wortbetonung und dem Zeitmaßbiktus.

Das früheste erhaltene textartige Denkmal ist das Carmen und Instructiones des Commodianus.¹³ Nach der Meinung von J. Révay entfernt sich Commodianus so weit von der klassischen Form des Hexameters, daß anstelle des Zeitmaßes schon der Rhythmus die Hauptrolle übernimmt. Den Rhythmus aber übernahm er aus der lateinischen Volksdichtung seiner Epoche, da er die Volkssprache und Volksdichtung ausgezeichnet kannte, ja seine eigenen Dichtungen direkt für das Volk schrieb.¹⁴ Nach dem Dekret des Papstes Gelasius (494): *Opuscula Commodiani apocrypha*, gehört auch er in die Reihen der Ketzer.¹⁵ W. Meyer weist nach, daß Commodianus in seinen Hexametern vor der Zäsur und am Ende der Zeile auf die Quantität achtet, vorher zählt er nur die Silben. Die Zäsur teilt die Zeile nach der Hebung des dritten Fußes in zwei kurze Teile ein. Auch der Reim tritt auf. Die bedeutendste Erscheinung ist das Gesetz der Zeilenpaare, d.h. nach zwei zusammengehörenden Langzeilen folgt eine Sinnpause.¹⁶

Augustinus schrieb seinen *Psalmus contra partem Donati* nach einem ketzerischen Vorbild.¹⁷ Von seiner Absicht erfahren wir aus einem anderen seiner Werke: ... *non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba quae vulgo minus sunt usitata compelleret*.¹⁸ Die ziemlich umfangreiche Dichtung (296 Zeilen, davon 20 der Refrain) ist ohne Zeitmaß. *Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillissimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire*¹⁹, sagt Augustinus etwa als Erklärung. Der Psalm hat vom Anfang bis zum Schluß den Laut -e in der Endung. Er baut sich aus 12 zeiligen Strophen auf, die aus 16 Silben bestehende Zeile wird durch eine Zäsur halbiert. Die Abschlüsse (7–8. und 15–16. Silbe) ergeben einen Trochäus, anstelle der langen Silbe kann auch eine betonte kurze stehen.²⁰

Vom Gesichtspunkt der Entwicklung des Hymnus gehört die Zukunft der kurzzeiligen strophischen Versform im Zeitmaß. Nur deshalb verweilen wir trotzdem bei den obenerwähnten «häretischen» Formen, weil ähnliche Gliederung auch noch später auftaucht.

Ungefähr zwei Drittel der gesungenen Texte, welche die häufigste Form des lateinischen Hymnus darstellen, sind in der sogenannten ambrosianischen Form geschrieben. Oft verwendete Formen stellen noch das trochäische sechssilbige, das sapphische (vor allem in der karolingischen Renaissance) und das asklepiadeische Versmaß dar.

Hilarius lebte zwischen 356 und 360 in Verbannung bei den Griechen. Seine im Osten gewonnenen Erfahrungen veranlaßten ihn dazu, die propagandistischen Hymnen im Kampf gegen die Arianer anzuwenden. Er selbst schreibt darüber: *Audiat orantis populi consistens quis extra ecclesiam vocem, spectet celebres hymnorum sonitus, et inter divinorum quoque sa-*

*cramentorum officia responsionem devote confessionis accipiat.*²¹ Seit 1887 sind drei unvollständige Hymnen bekannt.²² Die mit den Worten *Ante saecula qui manens* beginnende betont das Einssein von Vater und Sohn. Ihre Versform ist der Wechsel der von Horatius ebenfalls benützten asclepiadeus minor und glykonischen Zeile. Hilarius verwendete auch jambische Wechselzeilen: die erste Hälfte der Zeilen ersetzte er durch jambische Teile. W. Meyer bemerkt dazu: Ich kenne keinen ähnlichen Fall in der lateinischen Metrik. Der Ersatz des Chorjambus durch die jambische Dipodie im Griechischen ist von anderer Natur, dort gewährleistet er die «Polyrhythmik», hier aber gestaltet er den Rhythmus direkt eintönig.²³ Maróthy sieht darin schon das Anzeichen einer Annäherung an eine solche isosyllabisch-isorhythmische Strophenstruktur, die nicht durch die innere Gliederung, bereichert wird, sondern die große äußere Einheit beachtet. Aufgrund der übereinstimmenden Silbenzahl wird auch der jambische Dimeter(!) zum Vertreter der glykonischen Zeile, z.B. in P 3 – *et scire non est arduum* – oder in Q 3 – *condensque primum saecula*. Die gereimten-assonantischen Konsonanzen sind dort am stärksten, wo sich die innere Gliederung auflöst.

*Mirum hoc opus est dei,*²⁴
aeternus ut incorruptibilis deus,
ortu qui careat, quia
*sit sempiterna virtus, quod est deus.*²⁵

Die Strophigkeit wird auch durch die Reime verstärkt, aber das Akrostichon stellt schon an sich einem entscheidenden Beweis dar. Während es bei Horatius ein Streitobjekt bildet, ob je zwei Zeilen eine vierzeilige Strophe ergeben, machen dies hier neben den Sinnpausen auch die formalen Elemente (Abecedarius, Akrostichon, Reim) eindeutig. Der zweite Hymnus des Hilarius, der die Form eines archaischen jambischen Septenarius trägt, ist ein Lobgesang. Nach der Senkung des dritten Fußes steht eine Zäsur. Charakteristisch für ihn ist die den Regeln des klassischen Zeitmaßes entsprechende Versführung, das Vorhandensein von Reim und Assonanz sowie das Prinzip der Zeilenpaare, was wiederum nicht nur die Gliederung der Gedanken, sondern auch das Akrostichon beweist. Der dritte Hymnus, der die Versuchung Christus' durch den Teufel behandelt, steht im trochäischen Septenarius. Schon W. Meyer teilte die Zeile in 4 + 4 + 7 ein. Eine solche Gliederung der Zeile ist auch für die von Suetonius bewahrten Verse kennzeichnend, aber dort lassen sich keine Anzeichen der Strophigkeit finden. Übrigens wird die aus dieser Zeilenart bestehende dreizeilige Strophe später für die rhythmische Dichtung charakteristisch. Der Versiktus und die Wortbetonung fallen in dieser Form fast gesetzmäßig zusammen. Das erste und das dritte Glied der zwei trochäischen Dipodien (bzw. wenn wir auch die 4 + 3er Gliederung in der zweiten Hälfte der Zeile in Betracht ziehen, dann drei) sind Hebungen. Hier können nach der archaischen Versform auch das erste und vierte lang sein. Die vier Silben bestehen aus einem, zwei oder drei Wörtern. Die erste Strophe unseres Hymnus schöpft schon alle Möglichkeiten aus:

*Adae carnis gloriosae et caduci corporis
in caelesti rursum Adam concinamus proelia
per quae primum Satanas est Adam victus in novo.*

Für die Silbe 3+1 findet sich im Hymnus nur in der dritten Zeile ein Beispiel (*Satanas est*), 1+2+1 gibt es im ganzen Hymnus nicht. Demnach fällt die Wortbetonung, wenn in der Dipodie ein zweisilbiges Wort ist, auf die erste oder dritte oder auf alle beide Silben. Im Falle eines vier-silbigen Wortes ist die Pänultima lang (die Hebung des zweiten Fußes), also ergibt sich der Zusammenfall sowieso wegen der Quantität. Tritt ein 1+3 silbiges Wort auf, erfolgt das gleiche mit der Pänultima des dreisilbigen Wortes. Die drei letzten Silben der Zeile aber weisen die Formel $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}$ auf (mit Ausnahme der 3. und 27. Zeile). Aus den bereits genannten Gründen besitzen die in ähnlichen Formen erhaltenen Verse vom Gesichtspunkt der in der Dichtung auftretenden Wortbetonung keine Beweiskraft.

Prudentius (+404) wird aufgrund seiner klassischen und abwechslungsreichen Versbildung auch der christliche Horatius genannt. Seine Hymnen sind wahrscheinlich niemals gesungen worden, als Laie verfolgte er vermutlich auch nicht das Ziel ihrer Einführung in den liturgischen Gebrauch. Unter ihren Formen läßt sich auch der ambrosianische Vers finden. Die Synode von Toledo (633) erwähnt Ambrosius und Hilarius nebeneinander, von Prudentius jedoch ist nicht die Rede, obwohl doch ohne ihn die Entwicklung des Hymnus längst nicht so bunt und lebendig wäre. Seine Wirkung war wahrscheinlich auch größer als man das bisher nachgewiesen hat.²⁶

*Hilarius Pictaviensis, hymnorum carmine floruit primus, post quem Ambrosius ... copiosius in huius modi carmine claruisse cognoscitur.*²⁷ Der eigentliche Schöpfer der westlichen Hymnendichtung ist Ambrosius, der vor seiner Wahl zum Bischof von Mailand als Gouverneur in zwei italienischen Provinzen wirkte und auch als Bischof eine bedeutende Rolle im politischen Leben seiner Zeit spielte. Man findet ihn als Ratgeber, Botschafter von Kaisern oder, wenn es sein muß, als deren Gegner. Er ist der Hauptbeschützer der Orthodoxie in Italien und durch seinen Eifer wird verhindert, daß der häufig auch von der kaiserlichen Familie unterstützte Arianismus an Einfluß gewinnt. Der Überlieferung nach führte er seine Hymnen — wie die Confessiones des Augustinus und auch Paulinus Nolanus in seiner Vita Ambrosii berichten — zur Zeit der heftigsten Kämpfe in die Kirche von Mailand ein. Im Zusammenhang mit seinen Hymnen bemerkt Szövérfy: Es sind Schöpfungen eines Dichtertalents, trotz allem erscheinen sie als typische Produkte eines dichterisch begabten, klassisch geschulten und praktisch veranlagten Römers, der den praktischen Sinn mit mystischer Neigung gut in Einklang bringen konnte. Ihre Aktualität und Funktion gewinnen die Hymnen dadurch, daß sie eine Entschädigung gegenüber den Gesängen der Arianer darstellen: sie waren also nicht nur ein liturgisches Bedürfnis, sondern auch ein richtiges Kampfmittel²⁸. Ambrosius selbst schreibt darüber: *Hymnorum quoque meorum carminibus deceptum populum ferunt, plane nec hoc abnuo. Grande carmen istud est,*

*quo nihil potentius. Quid enim potentius quam confessio trinitatis, quae quotidie totius populi ore celebrabatur? Certatim omnes student fides fateri, patrem et filium et spiritum sanctum norunt versibus praedicare. Facti sunt igitur omnes magistri, qui vix poterant esse discipuli.*²⁹ Die Anschuldigung traf Ambrosius wahrscheinlich von seiten des Kaiserhauses. Aber auch für den Klerus kann die Einführung dieses neuen Brauches ein Problem bedeutet haben.³⁰ Daß Augustinus bzw. Paulinus nicht die Entstehung der Hymnen, sondern ihre Einführung in die liturgische Praxis auf 386 legten, beweisen eindeutig die Angaben. Augustinus schreibt folgendes: *tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium . . . institutum est.*³¹ Und Paulinus: *hoc in tempore primum antiphonae, hymni et vigiliae ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt.*³² Nach unserer Auffassung weisen die Worte *secundum morem orientalium partium* noch nicht einmal auf die Quelle der Hymnen hin. Der im Osten schon verbreitete Brauch – das Singen von Texten, die von den biblischen abweichen – begann damals Eingang in den liturgischen Gebrauch von Mailand zu finden. Es sei nur die Volkstümlichkeit von Ephraem erwähnt, der seine Hymnen auf die von den Häretikern verwendeten Melodien schrieb.³³ Auf diese bekannten Tatsachen sowie auf die neuen, zum größten Teil auch heute noch unerklärten Elemente der lateinischen Versbildung baute W. Meyer seine Theorie vom syrischen Ursprung der Form auf. Maróthy widerlegt in dem Kapitel «A himnódia útja Keleten» (Der Weg der Hymnodie im Osten) seines angeführten Werkes – aufgrund von Hölscher³⁴ – diese sehr verbreitete Ansicht. Indem er die Hymnen des Ambrosius mit denen des Ephraem vergleicht, hebt er unter anderen Problemen hervor, daß bei Ephraem zwar eine im «Achter» maß gehaltene Unterform der vierzeiligen isometrischen Form existiert, aber diese Strophenform tritt im ganzen vollen Leben des Ephraem insgesamt nur dreimal auf. Ja, die syrische Hymnodie verläuft durch ihre Anordnung der variativen Elemente zur Strophigkeit in Richtung der Liedform, während bei den lateinischen psalmenartigen Versen – ebenso wie bei denen von strophischem Aufbau – immer je eine Bogenwiederholung auftaucht.³⁵

Unter dem Namen des Ambrosius sind uns viele Hymnen erhalten. Ihre Form ist der jambische Dimeter acatalecticus, der vierzeilige Strophen bildet. Welche unter ihnen von Ambrosius verfaßt wurde und welche nicht, ist eine manchmal unentscheidbare Frage. Aufgrund der Forschungen von L. Biraghi, G. M. Dreves und A. Steier³⁶ wird ein Hymnus dann Ambrosius zugeschrieben, wenn er in der Mailänder Liturgie erhalten blieb und wenn er mit der religiösen, dogmatischen und sprachlichen Ausdruckswelt des Ambrosius sowie formal mit den vier sicher authentischen Ambrosius-Hymnen übereinstimmt. Die Hymnen mit den Anfangsworten *Aeterne rerum conditor*, *Iam surgit hora tertia*, *Deus creator omnium*, *Intende qui regis Israel* werden aufgrund der Bezeugungen von Zeitgenossen³⁷ als sicher authentisch angesehen. Für sich genommen kann übrigens durch keines der Argumente die Authentizität entschieden werden. Die Mailänder Handschriften entstanden mehrere Jahrhunderte nach der Epoche des Ambrosius, im Falle einer formalen oder inhaltlichen

Übereinstimmung ist es noch nicht ausgeschlossen, daß die Hymne von einem Freund oder Schüler verfaßt wurde. W. Bulst nahm in seine Sammlung mit dem Titel *Hymni Latini antiquissimi* . . . , in der er die Ergebnisse der obengenannten Forscher berücksichtigt, unter dem Namen von Ambrosius außer den bezeichneten vier Hymnen noch folgende zehn auf: *Splendor paternae gloriae, Amore Christi nobilis, Inluminans altissimus, Agnes beatæ virginis, Hic est dies verus dei, Victor Nabor Felix pii, Grates tibi Iesu novas, Apostolorum passio, Apostolorum supparem, (Aeterna Christi munera*³⁸). In der Mailänder Überlieferung blieben jene achtstrophischen, aus jambischen Dimetern bestehenden Hymnen erhalten, welche die natürliche Ergänzung des Horazyklus darstellen. Diese sind: ad sextam *Bis ternas horas explicans* und ad nonam *Ter hora trina volvitur*.³⁹ Weitere Hymnen, von denen einige Ambrosius zugeschrieben werden: *Nunc sancte nobis spiritus* (AH 50, 18.), *Rector potens verax Deus* (AH 50, 19.), *Rerum Deus tenax vigor* (AH 50, 20.), *Iesu corona virginum* (AH 50, 21.), *Iam lucis orto sidere* (AH 51, 40.). Die Authentizität der letztgenannten Hymnen wird wegen ihrer Strophenzahl angezweifelt.⁴⁰ Unsere Formenuntersuchungen dehnen wir auch auf die Fälle aus, wo der jambische Dimeter anderwärts in der lateinischen Literatur auftaucht. Dabei richten wir besondere Aufmerksamkeit auf die Untersuchung von chronologisch bestimmbaren Texten, weil ja (wie wir in der Einleitung L. Gáldi zitierten) innerhalb dieser Form der Beginn der Herausbildung der betonten Form gerade auf die Zeit des Ambrosius fällt. Wir beschäftigen uns aber nicht mit der Untersuchung der als Wechselzeilen auftretenden jambischen Dimeter (Inschriften, Hilarius . . .). Bis zum 4. Jahrhundert spielt diese Zeilenart in der lateinischen Literatur nur als Glied innerhalb des Systems eine Rolle. In den Kurzzeilen der horatischen Epoden kommt sie 203mal vor. In der Inschriften-Sammlung von Bücheler⁴¹ können bis zum 4. Jahrhundert nur zwei in Betracht kommen. Vom 4. Jahrhundert an verwenden dann viele Autoren den jambischen Dimeter «katastichon». Im *Quid est, quod artum circulum* beginnenden Hymnus des Prudentius läßt sich neben der formalen Übereinstimmung auch Motivübereinstimmung mit den Hymnen des Ambrosius nachweisen.⁴² Ein ernstes Problem bedeuten die jambischen Dimeter des Ausonius, bei ihm kommt diese Zeilenart mehrere Male innerhalb des Systems, aber auch als einen selbständigen Vers bildendes Glied vor. Der Zyklus *Ephemeris* enthält 66 Zeilen in drei Dichtungen,⁴³ Außerdem ist noch das XLVIII. Epigramm interessant. Damit wir die Zusammenhänge sehen können, bzw. um das Maß der Verschiebung in die Richtung der Betonung festzustellen, untersuchen wir einige spätere, zeitlich bestimmbare Hymnen. So z.B. von Sedulius (zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts) *A solis ortus cardine*: von Ennodius (+521) *Nigrante tectam pallio, Deus perenne gaudium, Vatis Cypriani et martyris, Et hoc supernum munus est, Quid Stephano potentius est, Caelo ferunt haec Ambrosium, Iam Christus ascendit polum, Angusta vitae tempora, Ut virginem fetam loquar, Cum gesta Martini loquor, Dionysio Christus dedit*: von Flavius (zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts) *Tellus ac aetra iubilant*: von Fortunatus (+600) *Vexilla regis prodeunt*.⁴⁴

Beim Aufzeigen des Zusammenhanges zwischen Betonung und Metrum bedeutet es eine Hilfe für uns, daß der letzte Fuß der untersuchten Texte immer ein Jambus ist, so lassen sich am Ende der Zeile Zusammenfall bzw. Zusammenstoß leicht nachweisen. Die Grundformen sind:

$$\begin{array}{c} \underline{U} \quad \text{—} \quad U \quad \text{—} \quad \underline{U}, \quad \text{—} \quad U \quad \text{—} \\ \underline{U} \quad \text{—} \quad U \quad \text{—} \quad \underline{U} \quad \text{—}, \quad U \quad \text{—} \end{array}$$

Ein einsilbiges Wort am Ende der Zeile kommt selten vor, im Falle eines Wortes, das aus mehr als drei Silben besteht, ist die Betonung genauso wie bei einem dreisilbigen Wort. D.h. es ist genug, wenn wir bei der Untersuchung der auf die sechste Silbe fallenden Betonung die Silbenzahl des am Ende der Zeile stehenden Wortes nehmen. Steht ein zweisilbiges Wort am Zeilenende, so stoßen die Betonung und der Iktus zusammen, besteht das Wort aus mehr als zwei Silben, so koinzidieren sie — entsprechend den Betonungsregeln der lateinischen Sprache (die Pänultima ist die Thesis des vierten Fußes!). Auf die übrige im Inneren der Zeile befindliche Betonung gehen wir nur dort ein, wo Gesetzmäßigkeit zu entdecken ist, oder wo diese auf die Thesis des zweiten Fußes (zweite Silbe in der Zeile) fällt. Koinzidenzen gibt es auch im Inneren der Zeile häufig, z. B. wenn vor dem am Ende der Zeile stehenden dreisilbigen Wort kein einsilbiges Wort steht, muß dieses gesetzmäßig die Betonung auf der Pänultima, nach der Formel

$$\underline{U} \quad \text{—} \quad U \quad \text{—} \quad \text{—}, \quad \text{—} \quad U \quad \text{—}$$

tragen. Die Betonung fällt auch dann auf diese Stelle, wenn am Zeilenende 1 + 2 oder 2 + 1 silbige Wörter nach einem nicht einsilbigen stehen.

Sehen wir also die Angaben⁴⁵: die erste Spalte enthält die Zahl der Koinzidenz von Betonung und Versiktus, die zweite Spalte gibt ihren Zusammenfall in der siebenten Silbe an.

Bei Horatius	114	89	bei Fortunatus	31	1
bei Ambrosius I ⁴⁶	86	42	Bis ternas...	24	8
bei Ambrosius II	218	102	Ter hora...	28	4
bei Ausonius ⁴⁷	46	20	Nunc sancte nobis...	31	5
bei Prudentius	22	10	Rector potens...		
bei Sedulius	83	9	Rerum deus...		
bei Ennodius	289	63	Iesu corona...	20	0
bei Flavius	36	0	Iam lucis orto...	20	0

bei Ambrosius nach den einzelnen Hymnen geordnet:

1 Aeternae rerum...	24	8	8 Agnes beatae...	18	14
2 Iam surgit hora...	19	13	9 Hic est dies...	18	14
3 Deus creator...	25	7	10 Victor Nabor...	23	9
4 Intende qui regis...	18	14	11 Grates tibi...	23	9
			12 Apostolorum passio	19	13
5 Splendor paternae...	27	5	13 Apostolorum		
4 Amore Christi...	18	14	supparem	23	9
7 Inluminans...	20	12	14 Aeterna Christi...	29	3

Schlußfolgerungen werden wir dann ziehen, wenn wir die Untersuchung nach allen Gesichtspunkten beendet haben. Jetzt läßt sich allerdings schon sagen, daß hier von unterschiedlichen Schriftstellerpersönlichkeiten die Rede ist, bei denen auch das Talent und ihre klassische Geschultheit voneinander abweichen können. Ja sogar im Falle je eines Schriftstellers ist es möglich, daß sich die Lage verändert.

Die dritte Silbe ist kurz und unbetont (erste Spalte). Die Betonung fällt auf sie (zweite Spalte).⁴⁸

bei Horatius	185	18 (14)	Ter hora...	31	1 (0)
bei Ambrosius I	113	15 (1)	Nunc sancta...	}	24 8 (1)
bei Ambrosius II	275	45 (10)	Rector potens...		
bei Prudentius	30	2 (1)	Rerum deus...		
bei Sedulius	85	7 (1)	Iesu corona...	18	2 (0)
bei Fortunatus	30	2 (0)	Iam lucis orto...	16	4 (1)

In dem *Tellus ac aetra iubilent* beginnenden Hymnus des Flavius und dem mit den Worten *Bis ternas horas explicans* beginnenden Hymnus wird die metrische Form des jambischen Dimeter bedeutend freier angewendet als in den obengenannten Hymnen. Flavius bildet die zweite Silbe in sechs Fällen mit Kürzen, davon sind drei betont; die dritte Silbe in achtzehn(!) Fällen mit Längen; die vierte in drei und die sechste in vier Fällen mit Kürzen. In den letztgenannten zwei Fällen wird die Länge durch die Wortbetonung ersetzt. Im übrigen ist auch für diesen Hymnus die bedeutende Rolle der Wortbetonung bezeichnend: die sechste Silbe wird in jedem Fall betont, die vierte — mit Ausnahme von fünf Fällen — ebenfalls. D.h. dieser Hymnus ist schon eher in der betonten Form geschrieben, obwohl den vierten Fuß noch in jeder Zeile ein Jambus bildet. In dem *Bis ternas horas explicans* beginnenden Hymnus wird die zweite, vierte und sechste Silbe in vierzehn Fällen durch kurze Silben gebildet, davon sind zwölf betont; die dritte Silbe ist in siebzehn(!), die siebente in drei Fällen lang. Aber während im vorhergehenden Hymnus die Betonung schon fast die Rolle des Metrum übernommen hat, kann man dies hier nicht sagen, denn an den Zeilenenden z.B. ist sogar in acht Fällen ein Zusammenstoß zu finden, auf die vierte Silbe fällt die Betonung in zwanzig, auf die fünfte in elf Zeilen.

Die Stellung der Zäsur: ⁴⁹	5 + 3	4 + 4	gemeinsam	übrige
bei Horatius	100	34	4	66
bei Ambrosius I	72	33	10	13
bei Ambrosius II	174	71	27	48
bei Ausonius	33	21	11	1
bei Prudentius	15	7	4	6
bei Sedulius	67	17	6	2
bei Flavius	30	5	1	0
bei Fortunatus	23	4	4	1
Bis ternas...	12	13	4	3
Ter hora...	21	8	2	1
Nunc sancte...	}	13	2	0
Rector potens...				
Rerum deus...				
Iesu corona...	18	1	1	0
Iam lucis orto...	12	6	1	1

Bei Ambrosius nach den einzelnen Hymnen geordnet:

Die Stellung der Zäsur: ⁴⁹	5 + 3	4 + 4	gemeinsam	übrige
Aeternae rerum...	20	8	1	3
Iam surgit...	13	13	2	4
Deus creator...	25	3	2	2
Intende qui regis...	14	9	5	4
Splendor paternae...	24	5	3	0
Amore Christi...	17	7	3	5
Inluminans...	10	10	2	10
Agnes beatae...	15	8	2	7
Hic est dies...	10	14	4	4
Victor Nabor...	19	6	4	3
Grates tibi...	21	4	3	4
Apostolorum passio...	18	5	2	7
Apostolorum supparem	16	7	4	5
Aeterna Christi...	24	5	0	3

Aus den oben angeführten Daten ergibt sich, daß die Gliederung 5 + 3 nicht charakteristisch für Horatius ist, aber selbst bei Ausonius und Ambrosius sind die Angaben nicht überzeugend. Gleichzeitig stößt man noch in den sicher authentischen Hymnen des Ambrosius auf ziemlich große Schwankungen. Deshalb ist dieser Gesichtspunkt nicht entscheidend wenn auch im weiteren Verlauf der Zeit die 5 + 3-Gliederung immer häufiger wird.

Untersuchung der Silben am Zeilenbeginn nach ihrer Länge:

	lang	kurz (davon betont)
bei Horatius	138	65(18)
bei Ambrosius I	107	21(13)
bei Ambrosius II	250	70(35)
Bei Ausonius	38	28(18) ⁵⁰
bei Prudentius	24	8(6)
bei Sedulius	70	22(13)
bei Fortunatus	24	8(1)
Ter hora...	21	11(3)
Nunc sancte...	32	4(1)
Rector potens...		
Rerum deus...		
Iesu corona...	18	2(1)
Iam lucis orto...	16	4(3)

Für die Verkürzung finden wir bei Horatius in drei Fällen Beispiele: Ep. 2,62., 3,8., 5,48. An den letztgenannten zwei Stellen steht der Name Canidia am Zeilenanfang, der anstelle der zweiten langen Silbe zwei Kürzen ergibt; im ersten Falle aber steht die Zeile *videre properantes domum* anstelle der vierten Silbe. Bei Ausonius steht die Verkürzung in den Zeilen 1., 7., 9., 13. und 18. von *Parecbasis* in der ersten Silbe, in der 20. Zeile in der fünften Silbe; in der 4. Zeile von *Egressio* und der 3. und 31. Zeile von *In notarium* ... aber verwendet er die Verkürzung anstelle der ersten Silbe. Bei Ambrosius ist nach der Zählung von Bulst an folgenden Stellen Verkürzung zu finden:

Am Anfang der Zeile: 3,15., 5,19., 7,19., 8,18., 9,27. (wenn man den Hiatus beläßt), 13,23. und 26.

An der Stelle der zweiten Silbe: 11,4.

An der Stelle der vierten Silbe: 9,20.

An der Stelle der fünften Silbe: 4,1., 5,17., 8,5., 10,27., 11,18., 12,18. und 13,2.

Prudentius hat sie am Anfang der 16. Zeile, Fortunatus am Anfang der 22. Zeile, die anderen Hymnen verwenden dieses Mittel nicht. Eine aus neun Silben bestehende Zeile kommt übrigens selten vor: bei Horatius einmal (15,24.), bei Ausonius in der 18. Zeile von *Parecbasis*, wenn man am Ende der Zeile die Form *spiritui* nimmt⁵¹, bei Ambrosius aber in den Bibelzitaten: 5,1–2. und 6,19–20.

Bei den untersuchten jambischen Dimetern ist – abgesehen von den obengenannten Fällen die Abweichung von der Grundformel

U — U — U — U —

verschwindend gering. Diese Abweichungen sind:

Bei Ausonius ist die dritte Silbe in der 17. und 19. Zeile von *Parecbasis* lang; die vierte Silbe in der 7. Zeile von *Egressio* kurz; die dritte Silbe in der 7. und 22. Zeile von *In notarium* ... lang, die zweite und vierte Silbe in der 27. Zeile kurz.

Bei Ambrosius: Die zweite Silbe ist kurz: 2,31., 10,2. und 13,8. Die dritte Silbe ist lang: 3,18. und 10,2. Die vierte Silbe ist kurz: 6,29. und 12,30. Die sechste Silbe ist kurz: 3,28., 4,15. und 7,19. Keine Elision: 9,27.

Bei Sedulius: In der A 4. Zeile ist die vierte Silbe kurz. In der X 1. Zeile ist die dritte Silbe lang.

Bei Fortunatus ist die dritte Silbe in der 15. Zeile lang, die vierte Silbe kurz.

Iesu corona ...: In der 17. Zeile ist die dritte Silbe lang, die zweite kurz.

Der Hiatus bleibt in der 18. Zeile von *Iesu corona* ... (*Deo Patri et Filio*) und in der E 1. Zeile von Sedulius (*Enixa est puerpera*). Eligation ist bei Flavius zu finden (31. Zeile), in dem *Ter hora* ... beginnenden Hymnus (17. und 28. Zeile) und auch in dem *Bis ternas* ... beginnenden (8. und 29. Zeile, ein Hiatus bleibt).

Unter den obengenannten Hymnen läßt sich bei vielen auch schon der Reim nachweisen. Die in der klassischen Epoche verwendeten Reime werden von den Forschern im allgemeinen rhetorische Reime genannt. Einige Dichter haben diese Art schon damals bewußt angewendet, ja man findet manchmal nicht nur, daß das Attribut und das bezeichnete Wort in die Zeilenmitte bzw. an das Zeilenende gestellt werden, sondern auch Reime, die sich aus der Konsonanz verschiedener Wortarten ergeben. Für das letztere sind besonders in der *Ars amatoria* des Ovidius Beispiele zu entdecken. Konsonanzen treten auch bei anderen Dichtern auf,

aber immer zwischen den Rhythmus- und nicht zwischen den Sinneinheiten. In den ambrosianischen Hymnen decken sich die Sinn- und Rhythmusseinheiten.

Die Forscher vertreten unterschiedliche Meinungen in der Frage, wann der Reim in der lateinischen Dichtung auftaucht. Nach W. Meyer gelangte der Reim durch das Christentum zusammen mit anderen dichterischen Mitteln aus dem Semitischen ins Lateinische. E. Norden meint, daß der Reim aus der rhythmischen Prosa in die Verse übernommen worden sei. Im allgemeinen beginnt man die Behandlung des Reimes nach den Tiradenreimen von Commodianus und Augustinus mit Sedulius. Doch auch schon bei Ambrosius gibt es einen solchen Reim, bei dem die nicht im gleichen Fall stehenden Endungen zusammenklingen, zwar nicht in allen Fällen, aber manchmal sogar sehr eindeutig, z.B. in der vierten Strophe des Hymnus *Deus creator omnium*

*hinc iam beata tempora
coepere Christi gratia,
fidei replevit veritas
totum per orbem ecclesias.*

Maróthy stellt bei der Untersuchung der vier sicher authentischen Hymnen aufgrund der Zusammenklänge am Ende der Zeilen und der Satzstruktur der Strophen fest, daß der Reim auch hier ein Charakteristikum der Strophigkeit und der Gliederung des Melodiebogens in Zeilen darstellt.⁵² Der vierzeilige strophische Bau bei Ambrosius hängt damit zusammen, daß seine Hymnen auch gesungen wurden. Die vier Zeilen ergeben zusammen eine Sinneinheit und die Melodie dieser Einheit wiederholt sich. Reichlicher als Ambrosius verwenden den Reim Sedulius, Fortunatus und die Hymnen *Iam lucis orto sidere* und *Iesu corona virginum*. Etwas öfter gebraucht ihn auch Flavius.

Nach den obigen Untersuchungen können wir unsere Meinung folgendermaßen zusammenfassen:

In der Geschichte des jambischen Dimeters wird der Zusammenfall von Wortbetonung und Versiktus tatsächlich immer häufiger, aber das ermöglicht es noch nicht, einen Hymnus aufgrund dieser Tatsache chronologisch einzuordnen. Wenn eine offensichtliche Koinzidenz bemerkt wird, erscheint aber auf jeden Fall der Verdacht begründet, daß die Entstehungszeit des Hymnus nicht das 4. Jahrhundert ist. So werden aufgrund der Koinzidenz von Wortbetonung und Versiktus, des häufigen Auftretens des Reims und der Strophenzahl die mit den Worten *Iesu corona virginum* und *Iam lucis orto sidere* beginnenden Hymnen nicht unter die von Ambrosius verfaßten aufgenommen. Ebenso wird auch der Hymnus *Bis ternas horas explicans* ausgeschlossen, in dem weder die metrische noch die betonte Konstruktion konsequent ist. Die Authentizität der *Nunc sancte nobis spiritus*, *Rector potens verax deus* und *Rerum deus tenax vigor* beginnenden Hymnen ist vom formalen Standpunkt nur wegen der Strophenzahl zweifelhaft. Die vierzehn Hymnen der Bulst-Ausgabe können vom formalen Gesichtspunkt als authentisch angesehen werden. Es

gibt nur einen einzigen von einem Gesichtspunkt her hervorstechenden Fall: In den *Inluminans altissimus* und *Hic est dies verus dei* beginnenden Hymnen weicht die Stellung der Zäsur (10, 10, 2, 10, bzw. 10, 14, 4, 4) stark vom Durchschnitt ab. Aber wir fanden, daß die Gliederung 5+3 auch in den sicher authentischen Ambrosius-Hymnen nicht eindeutig ist. Deshalb, und indem wir die Beweiskraft von anderen untersuchten Gesichtspunkten in Betracht zogen, hielten wir es für nicht genug begründet, die Authentizität in Zweifel zu ziehen. Der Hymnus *Ter hora trina volvitur* stimmt formal mit den Hymnen des Ambrosius überein.

Die Themen der Hymnen von Ambrosius sind abwechslungsreich, wir finden unter ihnen solche, die zu den kanonischen Horen und an den verschiedenen Festen des Kirchenjahres verwendet wurden. Unter den letztgenannten verfaßte er auch einige zu Ehren der Heiligen. Ihr häufigstes Motiv ist *lux, lumen*. Wie bekannt, kam das Weihnachtsfest erst im 4. Jahrhundert auf, weil damit der heidnische Sonnenkult verdrängt werden sollte. In Mailand hat dieses Fest wahrscheinlich Ambrosius eingeführt und zu diesem Anlaß gleich einen Hymnus geschrieben. Manchmal erscheint es, als könne man in der Formulierung diese Änderung bemerken, z.B. in der zweiten Strophe von *Iam surgit hora tertia*:

*Verusque sol, inlabere
micans nitore perpeti. . .*

oder in der letzten Strophe des *Splendor paternae gloriae* beginnenden Hymnus: *lumenque nox spirat novum*. Freilich muß man sich vor Augen halten, daß in dem von den Synoden von Nicea (325) und Konstantinopel (381) angenommenen und eben gegen die Arianer gerichteten *Credo* und sogar an zahlreichen Stellen der Bibel das mit den Worten *lux, lumen* geschaffene Bild vorkommt. So auch im ersten Kapitel des Johannes-Evangeliums, aus dem Ambrosius einem Teil wortwörtlich in seinen mit den Worten *Amore Christi nobilis* beginnenden Hymnus (17–21. Zeile) einbaut.

Für alle Hymnen des Ambrosius ist eine einfache, leichtverständliche Sprache kennzeichnend. Literarische Reminiszenzen außer der Bibel finden wir bei ihm fast überhaupt nicht. Seine mit theologischer Genauigkeit gepaarte Lyrik macht seine Hymnen zu genußvollen Versen. Deshalb war es möglich, daß die Gattung in dieser Form das ganze Mittelalter hindurch blühen konnte und auch auf die Dichtung in den einzelnen Nationalsprachen des Westens eine befruchtende Wirkung ausübte.

¹ Világirodalmi lexikon (Lexikon der Weltliteratur). I. Hrsg. von I. Király. Budapest 1970. S. 253.

² W. Meyer: Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen hymnischen Dichtung. Ges. Abh. II. Berlin 1905. S. 1–201.

³ J. Maróthy: Az európai népdal születése (Die Geburt des europäischen Volksliedes). Budapest 1960.

⁴ E. Norden: Die antike Kunstprosa, Anhang I.: Über die Geschichte des Reims. Leipzig 1898. S. 810–870.

⁵ J. Horváth: A magyar vers (Der ungarische Vers). Budapest 1948. S. 219.

⁶ Isidorus: Etymol. lib. I, 39, 17.

- ⁷ Tertullianus: Liber de oratione, 27.
⁸ LfThK V. Freiburg 1960. S. 565.
⁹ Maróthy: a. W. 152 ff.
¹⁰ Gerbert: De cantu et musica sacra I. 1774. S. 71.
¹¹ Augustinus: Conf. 10, 33.
¹² LfThK V. S. 565 f.
¹³ ihre metrische Analyse siehe W. Meyer: a. W. 24–43.
¹⁴ J. Révay: Commodianus élete, művei és kora (Leben, Werke, und Epoche des Commodianus). Budapest 1909. 125 f.
¹⁵ PL 59, 163.
¹⁶ W. Meyer: a. W. 42 f.
¹⁷ W. Bulst: Hymni Latini antiquissimi LXXV. Psalmi III. Heidelberg 1956. S. 139–146.
¹⁸ Retract. I, 19.
¹⁹ Ebd.
²⁰ W. Meyer: a. W. 18 ff.
²¹ Tractatus in Ps 65,4.
²² Hrsg. in Bulst: a. W. S. 29–35.
²³ W. Meyer: Die drei arezzaner Hymnen des Hilarius. Ges. Abh. III. Berlin 1936. S. 157.
²⁴ Nach der Verbesserung von W. Meyer heißt die Zeile: *Mirum dei hoc est opus*.
²⁵ Maróthy: a. W. 530 ff.
²⁶ J. Szövérfy: Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung I. Berlin 1964. S. 94.
²⁷ Isidorus: De off. eccl. I, 6.
²⁸ Szövérfy: a. W. S. 49.
²⁹ Sermo contra Auxentium, 34.
³⁰ Siehe Anm. 11.
³¹ Conf. 9, 7.
³² Vita Ambrosii, 13.
³³ Maróthy: a. W. 427 ff.
³⁴ G. Hölscher: Syrische Verskunst. Leipzig 1932.
³⁵ Maróthy: a. W. 507 ff. u. a.
³⁶ L. Biraghi: Inni sinceri e carmi di s. Ambrogio... Milano 1862. — G. M. Dreves: Aurelius Ambrosius, «der Vater des Kirchengesanges». Freiburg 1839. — A. Steier: Untersuchungen über die Echtheit der Hymnen des Ambrosius. Jahrbücher für classische Philologie. Suppl. Bd. 28. Leipzig 1903. S. 549–662.
³⁷ Augustinus: Retract. 1,20.; De natura et gratia, 63.; Conf. 9, 12 und De vita beata, 35.; Coelestinus fragm. (zitiert von Bulst: a. W. S. 162).
³⁸ Die Echtheit dieses Hymnus hält Bulst für zweifelhaft.
³⁹ Hrsg. in Bulst: a. W. 101 und 96.
⁴⁰ Zusammenfassung der Frage der Authentizität und ihrer Literatur siehe bei: C. A. Moberg: Die liturgischen Hymnen in Schweden I. Kopenhagen 1947. S. 9 f. und Szövérfy: a. W. 50 ff.
⁴¹ Bücheler: Carmina Latina epigraphica. Leipzig 1895–97.
⁴² Szövérfy: a. W. S. 87. Herausgabe des Prudentius-Hymnus: Bulst: a. W. 66.
⁴³ Ausonius Carmina. Ed. R. Peiper. Lipsiae 1886. S. 5–15. Das zweite Stück des Zyklus:

Parecbasis

*Puer, eia, surge et calceos
 Et linteam da sindonem.
 Da quidquid est, amictui
 Quod iam parasti, ut prodeam.*

- 5 *Da rore fontano abluam
 Manus et os et lumina.
 Pateatque, fac, sacrarium
 Nullo paratu extrinsecus:
 Pia verba, vota innoxia.*
 10 *Rei divinae copia est,
 Nec tus cremandum postulo*

- Nec liba crusti mellei,
Foculumque caespitis
Vanis relinquo altaribus.*
15 *Deus precandus est mihi
Ac filius summi dei,
Maestas unius modi,
Sociata sacro spiritu.
Et ecce vota ordior:*
20 *Et cogitatio numinis
Praesentiam sentit pavens
Pavetne quidquam spes fides?*

Der stark chritliche, sogar die Dreifaltigkeit bezeugende, von der siebenden Zeile an beginnende Teil läßt sich in vierzeilige Strophen einteilen. In der 15. – 19. Zeile findet sich auch der Reim, weshalb einige Forscher seine Authentizität anzweifeln (s. *E. Norden*: a. W. Fußnote zu S. 865). In den übrigen jambischen Dimetern des Ausonius sind keine Spuren der Strophigkeit zu finden, deshalb kann man angegebene Dichtung sich unter dem Einfluß des christlichen Inhalts so gestaltete.

⁴⁴ Hrsg. in *Bulst*: a. W.

⁴⁵ Die untersuchten Gruppen bzw. Hymnen entsprechend ihrer Reihenfolge.

⁴⁶ Ambrosius I.: die vier sicher authentischen Ambrosius – Hymnen. Ambrosius II.: die übrigen 10, die bei Bulst unter seinem Namen veröffentlicht sind.

⁴⁷ In *Ephemeris*

⁴⁸ In Klammer die zweifelhaften Fälle, z. B. einsilbiges Wort.

⁴⁹ Im Falle der Bezeichnung «gemeinsam» ist auch die Einteilung 5 + 3 und 4 + 4 möglich.

⁵⁰ Ausonius beginnt in acht Fällen mit zwei kurzen Silben.

⁵¹ Eine Textvariante, die man nicht nur wegen der Silbenzahl sondern auch wegen des Reims zu vermeiden pflegt.

⁵² *Maróthy*: a. W. 569 ff.